

GENERALTHEMA I

DIE MUSIKALISCHEN GATTUNGEN UND IHR SOZIALER HINTERGRUND

Vorsitz: Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen

Protokollführer: Dr. Arnold Feil, Tübingen

Hauptreferat I

HANS ENGEL / MARBURG

Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund

Soziologie ist heute zu einer weit ausgedehnten, alles umspannen wollenden Wissenschaft und Betrachtungsweise geworden, die breites Interesse findet. Das hat in weitem Zusammenhang gesehen seinen historisch bedingten Grund. Wenn die Renaissance als das Zeitalter der Entdeckung des Individuums gelten darf, so könnte man das 19. und 20. Jahrhundert als das Zeitalter der Entdeckung des Soziums bezeichnen. Der Mensch und seine Leistung werden nicht mehr isoliert betrachtet, sondern in jeder nur denkbaren Hinsicht als Glied, als Zelle, als Produkt der Gesamtheit. In dieser allgemeinen Geltung entspricht schließlich die „Gesellschaft“ der Menschheit¹, gegliedert, geschieden, gespalten in Völker, Rassen, Staaten, Länder, Stadt und Land, Sippen, Familien, Stämme, unterschieden nach der Dichte ihrer Bindungen und Beziehungen. Unter solcher Perspektive läßt sich alles und jedes soziologisch betrachten, vom sachlichen Gegenstand bis zum geistig Abstrakten, wie Religion und Kunst.

Die Aufgabe einer Musiksoziologie² hat zweierlei Aspekte. Allgemeine Soziologie und Soziologie der Kunst haben nicht dieselben Ziele. Für die Soziologie ist die Kunst eine der vielen Äußerungen der menschlichen Gesellschaft, deren Studium die Erkenntnis des Wesens dieser Gesellschaft fördern kann. Die Kunstwissenschaft will dagegen das Kunstwerk selbst erforschen — neben vielen vorbereitenden Arbeiten, Biographik, Quellenforschung und der heute überschätzten Editionsarbeit, sollte wenigstens dies als ihre eigentliche Aufgabe nie aus dem Auge verloren werden. So ist umgekehrt die soziologische Fragestellung für die Kunstforschung nur eine von vielen, neben den ästhetischen, geschichtlichen, geistesgeschichtlichen, psychologischen, biologischen und ethnischen. Die Fachsoziologen haben vor einer angewandten, einer „Bindestrich-Soziologie“ gewarnt. Sozialgeschichtliche Forschungen gäben erhebliche Bausteine, Data für eine Kunstsoziologie, aber seien noch keineswegs Kunstsoziologie selber. Es ist zwar nicht so, daß unsere bisherige Musikforschung soziale Grundlagen außer acht gelassen hätte. Im Gegenteil, unsere historischen Werke bieten eine Fülle von soziologisch wichtigen Feststellungen, ebenso Einzelstudien und Dissertationen. Aber sie behandeln solche sozialen Gegebenheiten am Einzelfall. Der Historiker ist interessiert am

¹ Leopold von Wiese, *Das Soziale*. Köln 1956, 40.

² Hans Engel, *Musik und Gesellschaft, Bausteine für eine Musiksoziologie*. Berlin-Halensee 1960.

jeweiligen Tatbestand, „wie es gewesen“, oder „wie es geworden“, die Soziologie sucht das Typische, die dem Wandel der Geschichte zugrunde liegende Quasi-Gesetzmäßigkeit, die typische Regelhaftigkeit seines Rhythmus zu erkennen³ und den sozialtypischen Ablauf festzustellen. Zum Generalthema „Musik und Gesellschaft“ müssen vorerst die Bausteine herbeigetragen werden. Es ist erfreulich, daß unserer Sektion das Thema: „Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund“ gestellt worden ist, und erfreulich ist es auch, daß nicht von „soziologischen Grundlagen“ gesprochen wird. Leider ist es üblich geworden, die Begriffe sozial und soziologisch zu verwechseln, was sprachlogisch falsch ist. Niemand würde von den philologischen Grundlagen einer Dichtung sprechen, die zwar philologisch, sprachwissenschaftlich, betrachtet werden können, aber selbst nur „sprachliche“ sein können. Im Programmheft unseres Kongresses heißt es, daß „die soziologische Fragestellung auf das musikalische Werk selbst gelenkt und daran die Ergiebigkeit dieser Fragestellung geprüft werden“ solle. Das Thema spricht nicht vom Einzelwerk, sondern von Kategorien von Werken und setzt voraus, daß Gattungen nicht nur einen sozialen Hintergrund, sondern, wie gemeint, einen sie bestimmenden, einen relevanten Hintergrund haben — was zu beweisen sein wird.

Nun sieht das Problem einfacher aus, als es ist. Ein Zusammenhang zwischen einer Gattung und ihrem sozialen Hintergrund drängt sich allerdings auf bei einer bestimmten sozialen Kategorie von Musik, bei einer Gruppe von Gattungen, die man „Gebrauchsmusik“ genannt hat. Es muß also auch ungebrauchte, nicht zweckbezogene, gegenüber praktischer Bestimmung gesehen überflüssige, Luxus- oder sozial gesehen, autonome Musik dieser Gebrauchsmusik gegenüberstehen.

Liegt diese Zweiteilung schon begründet in den Anfängen unserer Kunst, im Ursprung der Musik? Uns interessiert nur ihre soziale Bindung, nicht ihre Rolle. Gleichmaßen wie die Anfänge der Sprache sind die Anfänge der Musik sozial bedingt. Die vom Einzelwesen getane spontane Lautäußerung dient der Mitteilung an den Nächsten, an den Artgenossen, als Kontaktlaut, Vorstufe zum Zuruf und Anruf, als Lock-, Werbe-, Warnruf⁴, Sprache und Ton bilden sich in oder werden zu Symbolen, die Sprache gestattet Begriffe, die zum Denken und zur Logik führen. Der Musik sind Begriff und Denken fremd, ihre Formen sind Affektlaut, Signale, Rufe, die sozialen Zwecken dienen; aber schon in ihren untersten Stufen offenbart sich ein durch keinerlei äußere Gegebenheiten bedingter spezifischer Wesenszug der Kunst. Unter den Tieren pflegen die gefiederten Sänger, die Vögel, bereits eine zweckfreie, sozial gesehen autonome Musik. Die meisten Vogelarten lassen zwar Rufe und Gesang zu sozialen Zwecken ertönen, als Lockrufe für die Geschlechterwahl, als Warnruf, als tönende Standarte, welche das eigene Revier zur Warnung der Artgenossen abgrenzen soll — und unsere besten Sänger, wie Nachtigall und Sprosser singen in der Brutzeit zu diesem Zweck Tag und Nacht unermüdlich —, so gibt es doch einen Vogel, der auch zur eigenen Lust, ohne wesentlichen Zweck für sich singt: die Amsel. Heinz Tiessen⁵ hat in jahrelanger Beobachtung festgestellt, daß die Amsel eine echte Komponistin ist, die immer neue Motive erfindet und verarbeitet — eine ideale Komponistin, die nicht an Aufführungsmöglichkeiten, an Kritiken, an Tantieme oder gar an Ausdruck einer Ideologie oder an Erziehung zum Sozialismus durch die Musik denkt!

Man sollte also von vorneherein skeptisch sein gegen eine restlose Ableitung der Kunst aus sozialen Grundlagen. Kunst ist kein Produkt der Klassenkämpfe. „Die realsoziologischen Grundlagen einer Kulturentwicklung sind zwar deren nicht wegdenkbare Voraussetzungen, aber sie sind nicht als *causae* (und gar als *causae efficientes*) zu betrachten“, meint ein Kultur-

³ Alfred von Martin, *Soziologie der Renaissance*. Frankfurt a. M. 2/1949, 12.

⁴ G. Révész, *Ursprung und Vorgeschichte der Sprache*. Bern 1946, besonders 181 ff.

⁵ Heinz Tiessen, *Musik der Natur. Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesanges*. Freiburg i. B. 1953, 74 ff.

soziologie⁶. Die Wirkungsweise der Realfaktoren, so sagt er, wie der ideellen, geistigen Faktoren sei ihrerseits bestimmt von Momenten, die aus einer tieferen, der seelischen Sphäre stammten. Der Mensch auf früher Entwicklungsstufe suchte in der Natur und in den menschlichen Lebensäußerungen übermenschliche Kräfte: Präanimismus⁷ und Animismus hielten den Ton, der sich auf Rohr, Muschel, Knochen, Bogen erzeugen ließ und auch den aus der Kehle kommenden ohne Erkenntnis des Kausalnexus für Verlautbarung von Geistern. Die menschliche Gesellschaft hatte ihre Geister, wie später ihre Götter, wie auch z. T. ihre Toten, in ihre Gemeinschaft einbezogen. Urtümliche Musik diente magischen Riten, dem Tier- und Jagdzauber, in prähistorischen Höhlen, Geister, Götter werden in magischen Riten nicht nur gerufen, sondern gebannt, die gesungenen Anrufungen, die gesungenen Liturgien sollen nicht nur das Wort beschwingter zu ihnen tragen, sondern sie bergen noch etwas von ihrer zauberischen Wirkung. Die Antike hat die menschliche Gesellschaft noch mit Göttern und den zwischen Göttern und Menschen stehenden Halbgöttern verbunden gedacht, die reale Gesellschaft mit einer imaginären, fiktiven. Musik als bloße Lobpreisung Gottes ist bereits in ihrer Wirkung abgeschwächt. Wo die Musik von den Kirchenvätern verworfen wird, da ist die noch mit der heidnischen Zauberwirkung verbundene Musik gemeint. Magische Zauberer, Schamanen, später Priester der Religionen, gebrauchen die Musik zur Einwirkung auf, zur Herstellung von Gemeinschaft mit Geistern, Dämonen, Göttern. Das ist gewiß der urtümliche soziale Hintergrund aller ritualen, kultischen, liturgischen Musik.

Kommen wir zu den sozialen Grundlagen, Wirkungen und Bestimmungen von Gattungen. Schwierigkeiten bereitet schon der Begriff Gattung, der einzige Begriff, wenn auch sehr unterschiedlich angewandt, in einer Klassifikation der musikalischen Gestaltungen. Gattung, genus, Art, species, sind in einer älteren Naturwissenschaft unterste Begriffe der Klassifikation, denen aufwärts Familie, Ordnung, Klasse, Stamm, Reich (nach Linné) vorstehen.

Der Taxon der Naturwissenschaft von 1952⁸ unterteilt Abteilung, Klasse, Reihengruppe, Ordnung, Familie, Tribus, Gattung, Sektion, Serie, Art, Varietät, Form, Linie, Klon. „Gebrauchsmusik“ fände in einer begrifflich aufsteigenden Klassifikation keinen Platz, denn sie gehörte in eine Klassifikation nach dem Grade der sozialen Bindung: Gebrauchsmusik mit Zwischenstufen bis zur nicht gebrauchsmäßigen, zweckfreien Musik, wo erst recht die Schwierigkeiten unserer Fragestellung beginnen.

Nehmen wir Gebrauchsmusik zur Körperbewegung heraus. Ist „der“ Tanz eine „Gattung“? Unter den Begriff Tanz fallen so unendlich viele, nach sozialem Anlaß verschiedene, nach magischen Zwecken und nach dem Grad der Bindung an archaische, oft vergessene, magische, kultische, religiöse Ziele unterschiedliche Gestaltungen der Tänze, von Tanzbesetzung und Musik ganz abgesehen⁹, daß das Wort „Gattung“ hier durch einen höher geordneten Begriff der Klassifikation ersetzt werden müßte. Geradezu unendlich zahlreich sind die Variationen des Tanzes, d. h. geordneter Körperbewegungen zu Rhythmus und Melodie, verschieden nach Kultur- und Zeithöhe, Volkskultur und Rasse, von den sich in den Tänzen der Naturvölker bietenden, wiederkehrenden Stufen der geistigen und gesellschaftlichen Entwicklung, oder, um in Europa zu bleiben, von den bildlichen Tanzszenen der Steinzeit bis zum modernen Gesellschaftstanz, unendlich die Thematik, unendlich die Formen. Kommt die Musik aus dem Tanz, oder der Tanz aus der Musik — oder beide aus einem gemeinsamen Urgrund? Alle Kulturstufen, alle gesellschaftlichen Formen kennen den Tanz. Bleiben wir bei einem Tanz, dem deutschen Walzer. Als Bauerntanz, als Weller, als vom Bauern abgesehener bürgerlicher Tanz,

⁶ Martin, 18.

⁷ Vgl. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, IV. Bd. 2/1930, Spalte 1366.

⁸ A. Englers, *Syllabus der Pflanzenfamilien*. I. Bd. Berlin-Nikolassee 1954; International Code of Botanic Nomenclatur. Utrecht 1952.

⁹ Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin 1933.

dessen Reste an Fruchtbarkeitstanzmotiven ehrbaren Bürgersinn verletzen¹⁰, beginnt er. Bauern-Ländler und veraltetes Menuett, einst präziöser Hoftanz, verbinden sich in ihm. Der Walzer Schuberts entsteht in vormärzlichem Vorstadtbürgertum und in jugendlicher Bohème. Johann Strauß bewahrte nur noch Motive des Volkstümlichen, seine Schicht war die kommerziell besser gestellte Bürgerschicht der entstehenden öffentlichen, gegen Eintrittsgeld zugänglichen Tanzlokale. Der Walzer kann sich den preußischen Königshof bis zur Jahrhundertwende nicht erobern. Heute lebt er bei der Jugend nur noch als konventioneller Tanz der älteren Generation neben den exotischen, oder nach exotischen Vorbildern konstruierten Tänzen des Jazz bis hin zum Cha-Cha und Twist der Teenager in unseren Großstädten des Wirtschaftswunders. Ein neuer Typ des Walzers kam durch Chopin hinzu, der aus Abneigung gegen den Wiener Walzer von Vater Strauß zur Komposition seines vom Tanzzweck abstrahierten poetisierenden Vortragswalzers (mit Mazurkamotiven untermischt), beheimatet im Salon eines hochkultivierten Adels vor der Julirevolution und eines neureichen Unternehmerbürgertums gelangte. Der Chopin nachfolgende Salonwalzer (neben dem virtuosen „Konzertwalzer“) sank aus seiner schöngestigten Atmosphäre ab in die gute Stube der Klavier spielenden Tochter vor und nach 1900. Nehmen wir noch den Walzer auf der Bühne dazu von *Così fan tutte* bis zum *Rosenkavalier*, von der sog. klassischen Operette bis zur talmi-romantischen Léhar-Operette und zur Amüsier-Posse — ist dieser Walzer eine „Gattung“, dann unterstehen ihr viele Arten, Varietäten und Mutationen. Unendlich verschieden sind die sozialen Hintergründe, die sozialen Schichten, die sich in der Vergangenheit noch weniger genau beschreiben lassen als in der Gegenwart. Wirtschaft, Einkommen, Bildung, Mentalität kennzeichnen sie. Alle ihre Walzer haben, nimmt man es genau, nur den $\frac{3}{4}$ -Takt gemeinsam, denn ihr Rhythmus wird noch in bestimmten Stilen agogisch differenziert, z. B. im Wiener Walzerrhythmus¹¹. Gewandelt haben sich alle Elemente, Tempo, Melodik, Harmonik, Instrumentation, Vortragsweisen; sind die Wandlungen erklärbar? Die gesellschaftliche Schichtenstruktur ändert sich, neue Schichten entstehen in unserer Zeit der freien Fluktuation zwischen den Schichten schneller als etwa in der an die Überlieferung gebundenen Gesellschaft des Mittelalters. Damit wechseln auch die psychischen Strukturen schneller, die Mode übernimmt die Macht der Tradition. Die Wandlungen, die unser Dreiertakt durchgemacht hat, lassen sich bis zu einem gewissen Grade durch Vergleich mit anderen Lebensäußerungen und psychologischen Eigentümlichkeiten und Verhaltensweisen erklären. Die sogenannten „Nationaltänze“ in der Kunst- und Unterhaltungsmusik, von ihrem volkstümlichen Hintergrund entfernte, vor einen ganz anderen versetzte Hirten-, Bauern-, Fischer-Tänze, lassen beträchtliche Unterschiede zwischen sich erkennen, auch wo sie auf ähnlichem sozialem Hintergrund und ähnlicher zeitlicher Höhe geworden sind. Solche Tanzarten wandeln sich auf den verschiedenen sozialen Hintergründen so weit, daß nur ein äußerer Rahmen ihren Zusammenhang wahrt. Die Geschichte des Tanzes bietet dafür viele schlagende Beweise. Namentlich importierte exotische Tänze werden völlig in Charakter und Verwendung verwandelt, wie z. B. die Sarabande¹², die zu Zeiten des Cervantes als „unanständig in Worten und häßlich in Bewegungen“ galt und noch 1623 wegen „der tausend Gebärden der Unzucht“, als „Tanz letzter Liebeserfüllung“ verboten war, eine ursprünglich geschlechtliche Pantomime, zum Hoftanz stilisiert und keine hundert Jahre später als musikalische „Gattung“ (oder Form?) erhabenste, tiefenste, religiöse Empfindungen zum Ausdruck brachte. Man möchte beinahe von „sozialer Kontrafaktur“ sprechen. Auch der Marsch ist ein Tanz, erst der Gleichschritt der Heere seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hat den Rhythmus festgelegt, der nun in der Kunstmusik von 1750 bis 1900

¹⁰ Sachs, 288 ff.

¹¹ Es ergab sich, daß S. Bengtsson in einem Referat über Durationsvariable genaue Werte über Veränderung im Wiener Walzer angab!

¹² Sachs, 247.

eine so gewaltige Rolle in geschlossenen Märschen, wie in Kopfthemen von Sinfonien, Konzerten, sogenannten Militärkonzerten, gespielt hat, von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, zu Wagner, Verdi, Tschaikowsky. Statt Gebrauchsmusik hat dieser Marsch in der Kunstmusik die Aufgabe der szenischen Untermalung oder symbolisch-anspielenden Schilderung. Der soziale Hintergrund von einst ist in völlig veränderten Verhältnissen nur noch als durch Assoziation angeregte Vorstellung wirksam. Die Gattungen der Kriegssignale und Militärmusik mit dem Gebrauchsziel der Anfeuerung der eigenen, der Abschreckung der feindlichen Krieger (verstärkt einst durch schreckhafte Tierformen der Instrumente), der Klang der Trompeten über Paukenwirbel wird in ähnlicher Weise vom realen Hintergrund gelöst und vertritt nun symbolisch nicht nur die weltliche, sondern auch die göttliche Macht. Beides, Musik und Bezug auf die hintergründige Bestimmung, lassen sich auch kausal umkehren. Die Kunstmusik verwendet diese Möglichkeit symbolisch und tonmalerisch.

Merkwürdige Wandlung erlebt das einstige Arbeitslied. Karl Büchers Theorie vom Arbeitslied als ältester Gebrauchsmusik hat man entkräftet durch den Hinweis, daß organisierte, taktmäßig vollzogene Gemeinschaftsarbeit ein später Vollzug von Arbeit ist. Nur technisch zurückgebliebene Arbeitsmethoden — in europäischen Randstaaten, bei unterentwickelten Völkern — lassen noch das Arbeitslied zu, das wir nur noch in der Oper, etwa im Spinnerlied des *Fliegenden Holländer*, kennen. Nun wird das Arbeitslied, gesungen von den Arbeitenden — oder einem Vorsänger — ersetzt durch den Arbeitenden gebotene Musik. Der Zweck, die belebende Wirkung der Musik, ist die gleiche. Entsprechend dem Masseneinsatz von Arbeitern soll in der Industrie „backgroundmusic“, Hintergrundmusik, Arbeitstempo, Arbeitslust anregen. Psychologen in USA untersuchten die beste Wirkung einer dem sozialen Niveau, der Bildung und der Reaktionsfähigkeit der Arbeiter angepaßten Musik. 50 Millionen Arbeiter werden durch die von einem Konzern bereitgestellte Musik angeregt, der über 159 Orchester verfügt, welche 50 000 Spezialstücke auf Platten liefern¹³. Sie versorgen die Fabriken mit Musikmaterial, in das 40 Millionen Dollars investiert sind. Ihre Ergebnisse: Musik darf nicht pausenlos gespielt werden, die wirksamste Dosis ist: 12 Minuten jede Stunde. Die Stücke müssen leise gespielt werden und müssen mindestens zwei Jahre alt sein. Sie dürfen weder Gesangspartien, noch Instrumentalsoli enthalten, sonst lenken sie von der Arbeit ab. Als besonders geeignet gelten Foxtrott, Walzer, Samba, Quickstep. Für Industriebetriebe werden Trompeten und Blech, für Banken und Büros Streicher empfohlen. (Ob sie bei Kurschwankungen, bei Hausse und Baisse und Börsensturz, noch modifiziert werden sollen, etwa con sordino, darüber ist nichts gesagt.) Wenn die Leistung am stärksten absinkt, gegen elf Uhr und in den frühen Nachmittagsstunden, soll als stärkste Wirkung ein Orchester von 30 Blechbläsern einen Quickstep spielen. Der soziale Hintergrund wird hier wissenschaftlich untersucht, um den richtigen musikalischen background für die Arbeit zu finden. Einen Rhythmus der Arbeit gibt es hier freilich nicht, das Tempo der Arbeit wird durch das Fließband bestimmt.

Bei der Vokalmusik erleichtert das Vorhandensein eines Textes die Feststellung der Beziehung zum sozialen Hintergrund. Instrumentale und vokale Musik lassen sich in unserer Klassifikation der Gattungen schlecht trennen, denn viele Gattungen — wie der Tanz z. B. — werden sowohl instrumental wie vokal wie gemischt ausgeführt. Die Gattung „Lied“ — Gattung ist hier wieder ein zu enger Begriff — ist schon durch die Einteilung in Kunst- und Volkslied, dieses in Bauern-, Jäger-, Soldatenlied, Kinder-, Mütterlied, Liebes-, Scheide-Lied, aufgeteilt und sofort sozial gekennzeichnet. In einzelnen Fällen dürfte es mit Wahrscheinlichkeit gelingen, nicht nur textliche, sondern auch musikalische Beziehungen in Charakter, Tonalität, Melodieart, Ambitus, Rhythmus zur sozialen Schicht ihrer Entstehung festzustellen

¹³ Leider kann ich nur den Bericht im *Spiegel*, 15. Jg. Nr. 21, 17. Mai 1961, S. 90, zitieren. Vgl. auch Engel, 352/7.

— in vielen Fällen dürfte dies hypothetisch bleiben! Da, wo wir es mit uns bekannten Gruppen auf ständischer Basis zu tun haben, wie etwa bei den Minnesängern, läßt sich die Entstehung dieser „Unterart“ des Liedes — oder wie wir sie klassifizieren wollen — mit dem uns bekannten Hintergrund in einen selbst musikstilistische Einzelheiten erkennen lassenden Zusammenhang bringen, dem Hintergrund der Bruderschaften von Handwerkern, mit Nachahmung von Minnesang, Doktordisputation und Abschluß gegenüber der zeitgenössischen Entwicklung¹⁴. Die Betätigung der Kunst, die feierliche, ja pompöse Organisation, diente dem Ansehen, der Würde, dieser Gruppe der in den ständischen Rangordnungen festgelegten Berufe. Die Meistersinger wollten sich distanzieren. Sie nahmen zwar ihre Stoffe grundsätzlich aus der Bibel, doch ließen sie an der Kirchentür ein Eintrittsgeld erheben, „damit nicht alles Gesindel hinzudrängte und ehrliche Leute um die Erbauung brächten“. Der Mehrzahl nach waren sie Handwerker, so in Straßburg 1490 655 von 700. Anders die gleichzeitigen „Compagnie de' Laudesi“ in Florenz, unter denen tatsächlich alle Schichten bis zur Herrschaft hinauf (Lorenzo il Magnifico) vertreten waren. Der Unterschied gegen den Meistersang ist auch musikalisch beträchtlich. Wenn auch nicht volkstümlich, so ist diese volkszugewandte Kunst nicht eingeeengt durch den starren Geist spätmittelalterlicher Ständeordnung. Frei fließende Melodik, weite Diastematik, neuartige Motivbildung kennzeichnet sie.

Die Schwierigkeiten, die musikalische Gattung mit ihrer Haltung, ihrem seelischen Inhalt in Übereinstimmung mit der sozialen Schicht, in der sie entstanden ist, bringen zu wollen, dürften meist zu groß sein. In der Vokalmusik steht der Hilfe, welche der Text dabei gewährt, die Praxis der Kontrafaktur entgegen. Die Dichter aller frühen Zeiten, von den Minnesängern an, von dem nachweislich Kontrafakta dichtenden Walther von der Vogelweide bis hin zu Goethe, der von sich sagte: „Ich legte für Friederiken manche Lieder bekannten Melodien unter“, sie haben Melodien als bloße rhythmische Wortträger benützt. Dadurch haben die Melodien ihren sozialen Hintergrund erheblich gewechselt. Je weniger neutral, je enger an den Text nach Affekt und Ausdruck die Melodie sich anschmiegt, desto größer kann der Abstand zwischen alter und neuer Verwendung der Weise sein. In den vielen Kontrafakturen Bachs handelt es sich meist um ähnliche Affekte, um ähnlich die musikalische Motivik auslösende Wortbilder. Bach hat bekanntlich bei widersprechenden neuen Texten kleine musikalische Änderungen vorgenommen, aber nicht immer. Zwischen kirchlicher Musik und Festmusik für die legitime Herrschaft ist noch in der Barockmusik und im Zeitalter des kirchlich begründeten Absolutismus sozusagen kein Unterschied hinsichtlich des sozialen Hintergrundes vorhanden, wie auch technisch-stilistisch weder Bach, noch Haydn einen Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik gemacht haben — was Haydn allerdings seine Zeitgenossen bereits verübelten. Bequemer machte es sich da Rossini, als er zum Fürstenkongreß in Verona 1822 auf Ersuchen von Metternich eine Kantate zu schreiben hatte. Er fügte ältere Sachen aneinander und unterlegte einen neuen Text. „Bei dem Chor auf die Eintracht“, erzählt er, „geschah es, daß das Wort ‚alleanza‘ auf einen jammervollen chromatischen Seufzer zu stehen kam. Ich hatte keine Zeit das zu ändern, doch hielt ich es für richtig, den Fürsten Metternich von diesem traurigen Spiel des Zufalls im voraus zu benachrichtigen. Er fügte sich lachend darein.“¹⁵.

Kontrafakta haben von Arian bis Luther vor allem dazu gedient, mit Hilfe von in volkstümlichen Unter-Schichten beheimateten Melodien neue Glaubensinhalte in weiteren Schichten zu verbreiten. Auch das sogenannte Volkslied erfordert eine Untersuchung des sozialen Milieus, in welchem es entstanden ist. Nehmen wir es trotz seiner Variabilität als eine „Gattung“. Das Mittelalter hatte eine im ganzen stabile, statische, geschlossene Ständeordnung. Freilich war auch sie nicht ganz ohne Fluktuation. In den Ständen (hier noch mit Schichten

¹⁴ Kurt Unold, *Zur Soziologie des zünftigen deutschen Meistergesanges*. Heidelberg 1932, 40.

¹⁵ Engel, 263.

identifizierbar) entstandene und beheimatete Lieder und Tänze sind in diesen verblieben. Trotzdem würde der Begriff „Volk“ weit mehr und höhere Schichten umfassen, wenn wir ihn an der Bildung — Schreiben und Lesen — mäßten. Minnesang und Heldenlied wurden bei Schriftunkundigen mündlich verbreitet — man bedenke, daß selbst Wolfram von Eschenbach des Lesens unkundig war. Gattungen blieben im wesentlichen in ihrer sozialen Ursprungsschicht. Das Absinken von höherer Kultur war sehr viel gehemmter als heutzutage. Bildungsschicht und Analphabetentum standen sich doch schroffer gegenüber als heute, wo mit Verbreitung der Schrift und der sogenannten Allgemeinbildung das moderne Phänomen der Halbbildung zwar nicht die Verbreitung hohen Kulturgutes, hoher Kunst, wohl aber ihrer Vokabeln und Stilmittel, ihre Vulgarisierung und Verschleuderung erlaubt. Eine Kategorie „Unterhaltungsmusik“ etwa (mit vielen Gattungen und Arten) modernen Stiles war weder im Mittelalter noch zur Zeit der Klassik möglich.

Freilich ist vor der Konsolidierung der städtischen Ständeordnungen etwa der Spielmann kein sozial festzulegender Typus, wie überhaupt der Musiker in gewisser Hinsicht nie streng innerhalb der gesellschaftlichen Ordnungen steht. Unter den Spielleuten sind Straßenmusikanten und hochgeehrte Musiker bei weltlichen und geistlichen Herren, Arme und Reiche, Stümper und Künstler. Der soziale Hintergrund der von ihnen vertretenen Kunst ist also sehr verschiedenartig. Die Theoretiker — etwa Guido und Marchettus — unterschieden nur zwei Stufen von Musikern, den *musicus*, der nur spielen kann, und den *cantor*, den gelehrten Musiker, dem kunstvolle Musik zufällt. Seine Schicht ist der klerikale Sänger, im Trecento wirkt er in der großbürgerlichen Oberschicht, deren Frauen insbesondere kulturell interessiert sind, eine Oberschicht, die allmählich auch an feiner Bildung die abgesetzte oder in ihrem Gefolge sich haltende Aristokratie ablöst. Es sind wenige und kostbare Belege, die uns den sozialen Hintergrund etwa der Trecento-Madrigale, Caccien und anderer Gattungen erhellen. Zweck dieser Kunst ist die feine Unterhaltung, wie sie allmählich auch vom Hofmann gefordert wird. Im gotischen Norden ist es nicht viel anders. Frottola und Madrigal des Cinquecento sind gar nicht zu denken ohne diesen Hintergrund, nämlich die großen Städte, Florenz, Ferrara, mit einer neuen, in Geldwirtschaft und Großhandel mächtig gewordenen Signoria, denen die vielen kleinen Städte nacheifern, ebenso der päpstliche Hof seit Leo X., die Kunst als Ausdruck der Macht oder Herrschaft pflegenden Kardinäle, und die schöngeistigen Akademien. Der so ungeheuer brutalen Gewaltherrschaft dieser Zeit mit ihren dauernden Stadt- und Familienkriegen, den üblichen Meuchelmorden, steht eine feministische, verfeinerte Lebensführung gegenüber, zu welcher der Platonismus der Madrigaltexte paßt. Fingierte Liebe bildet den Großteil der Texte, in denen zwar auch herbe Kritik des Hoflebens nicht fehlt. Doch entspricht in dieser Gattung diesem Milieu die aus Verbindung spätniederländischer Satzkunst und italienischer Melodik entstandene Süße und das Ebenmaß der Musik. Neue großbürgerliche Bildungsschichten treten diesen Höfen an die Seite, nicht unähnlich den Patrizier- und humanistisch gebildeten Kreisen des deutschen Nordens. Hier scheint die Gattung Madrigal so stark an ihren sozialen Hintergrund gebunden, daß sie zunächst eine Verpflanzung in ein anderes Milieu nicht erlebt hat. Die freie Kompositionsweise der italienischen feministischen und neuaristokratischen Kultur ist zunächst nicht in die kaufmannsbürgerliche, patrizierhafte und humanistische Liedpflege der deutschen Städte eingedrungen, etwa die der freien Reichsstadt Nürnberg, wo in den Vorworten der Liederbücher Forsters der gesellige Zweck, Einigkeit unter den Unterhaltungsbeflissenen, oder die pädagogische Absicht die Jugend zu lenken, betont wird, und das wohl stadtbürgerliche Umgangslied — kaum Volkslied — als *Cantus firmus* aufgegriffen und in gelehrter Technik verarbeitet wird.

Neben der technisch anspruchsvollen Kunst des Madrigals und der Chanson wird die Villanelle, in ihrem Quintenparallelismus sicherlich archaisches Volksgut, in die Kunstmusik hinaufstilisiert und für einen gänzlich andersartigen sozialen Hintergrund bearbeitet. Dieser

Vorgang ist grundsätzlich verschieden etwa von romantischen Volksliedbearbeitungen von Silcher bis Reger; gegenüber der romantischen liebevollen Folklore war dies eine maskeradehafte, mit spöttischem Unterton, ähnlichen Charakters, wie die Bauern- und Hirtenspielerien, Maskeraden, Wirtschaften der Höfe des 17. und 18. Jahrhunderts, dem nachgebauten „village“ hinter dem Schloß zu Versailles. Auch die Bauernkantate von Bach hat diesen Ton. Zu dieser Bauernmaskerade gehört auch das Bauerninstrument, die Musette, einst Instrument der gelehrten mittelalterlichen Musiker, nun wieder Requisit koketter Mode.

Die Madrigale des Trecento wie des Cinquecento bringen auch viele Huldigungen und Anspielungen auf Festtage der Herrschaft. Diesem ausgesprochen gesellschaftlichen Zweck diente teilweise eine ganze Zahl von Gattungen, Motette, Messe (Dux Ferrariae) Madrigal, die Kantate in vielfältigsten Formen, zu Geburtstagen, Hochzeiten, zunächst für Fürsten, wie sie Buxtehude, Bach, aber noch C. M. von Weber auf italienische Texte in Dresden, wie sie, ohne amtliche Verpflichtung, Beethoven in seinen Bonner Kaiserkantaten sowohl, wie in den Huldigungskompositionen zum Sieg über Napoleon und zum Wiener Kongreß geschrieben hat, wie sie russische Komponisten in sinfonischen Dichtungen und Kantaten auf Lenin, Stalin usw. geschaffen haben. Die meisten Schlachtenkompositionen haben weniger ästhetische, sondern mehr die Sieger verherrlichende Ziele, und das von Jannequins *Bataille* bis hin zu Schostakowitschs 7. *Sinfonie*. Auch ein großer Teil der Barockopern, mindestens deren Prologe und allegorische Schlüsse, dient der Verherrlichung der Fürsten, der Lobpreisung und Festigung ihrer Herrschaft. Diese Gattungen haben nicht nur einen sozialen Hintergrund, sondern einen auf diesen Hintergrund berechneten Zweck.

Aber fragen wir uns nach den Beziehungen zwischen Gattung und sozialem Hintergrund nach diesen Proben, so können wir sagen:

1. Gattungen — mit ihren eigentümlichen Besetzungen und Formen — entstehen bedingt auf sozialem Hintergrund, sie schwinden mit ihm. 2. Sie wechseln aber auch die soziale Schicht, entwachsen dem Hintergrund. Sie bewahren oder wechseln Besetzung und Formen. 3. Der soziale Hintergrund kann ein bestimmter, ein fester Standort sein. Der Begriff „sozialer Hintergrund“ ist freilich selbst recht vieldeutig. Er kann allgemeiner gefaßt werden, und spezieller. Er kann die Macht-, Herrschafts-, Produktionsverhältnisse, die wirtschaftliche Situation, oder auch die personelle, geistige Lage, die Mentalitäten, Ideologie mit umfassen.

Je deutlicher sich Stände und Schichten voneinander absetzen, desto eher wird der Standort festzustellen sein. Die mittelalterliche sogenannte geschlossene Ständeordnung erleichtert eine solche Feststellung; dafür haben wir meist nur geringe Kenntnis der kulturellen Verhältnisse; wenige Daten, zuweilen ein die Situation beleuchtender Satz eines Theoretikers, geben uns Aufschluß. Es wandelt sich aber die Gesellschaft in der Geschichte schnell, mit den Produktions- und Machtverhältnissen wandelt sich die Schichtung¹⁶. Kein Faktor der Schichtung, Macht, Besitz, Bildung, ist an sich allein bestimmend. Durch die riesige Zunahme der Menschheit, der Bevölkerungen, sind aber die Schichten etwa gleichen kulturellen Niveaus selbst national und lokal in ihren Bedürfnissen unterschiedlich geblieben, andererseits hat schon lange durch die Massenkommunikationsmittel, abgesehen von der allgemeinen Schulbildung, Volkshochschulen und ähnlichen Einrichtungen, eine gewisse Nivellierung der Schichten eingesetzt. Auf welchem sozialen Hintergrund ist z. B. die Gattung, oder besser gesagt der Bastard der „Art“ Lied, der Schlager, entstanden? Er ist in einer ganzen Gruppe von Schichten verbreitet. Er entsteht überhaupt nicht auf einem sozialen Hintergrund, sondern wird fabriziert für einen solchen. Wenn man das wirtschaftliche Verhältnis von Produzent und Konsument in der Kunst anwenden darf — für die hohe Kunst ist es Blasphemie — so hier beim Schlager. Wir haben leider nur wenige statistische Angaben, die wenigen, die wir

¹⁶ Engel 337 ff.

besitzen, kommen aus Rundfunkanstalten. Was den „Konsum“ an Schlägern betrifft, so nimmt nach solchen Statistiken die Bevorzugung von Schlägern ab in den sich folgenden Schichten mit steigender höherer Bildung, sie nimmt auch ab, aber weniger, in den Schichten mit höherem Einkommen¹⁸.

Unsere europäische Musik mit allen ihren Gattungen hat sich auf Grund der Ausbildung der Mehrstimmigkeit und damit der Harmonik entwickelt. Auch die Mehrstimmigkeit als solche hat einen sozialen Hintergrund, versteht man unter diesem nicht nur wirtschaftlich bedingte Gesellschaftsstrukturen. Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß es vor der modernen Musik in Europa Mehrstimmigkeit gab, und zwar volkstümliche. Es ist fraglich, ob der Ausdruck „volkstümlich“ zu rechtfertigen ist. Auch schriftlose Völker, wie die Völker Europas, die erst nach der Christianisierung und der Berührung mit der Antike in die Geschichte eintraten, waren geschichtet. Die nordischen Völker, die mehrstimmiges Singen kannten, hatten ihre Herren-, ihre Bildungs- und Künstlerschicht. Kunstvolle Musik war auch dort Leistung der Oberschichten. So wenig wie kunstvolle Fibeln, Luren, Stabkirchen, wie die spätere Wikingerkunst in Ornament und Poetik, war das „Volks“-Kunst. Sie lassen sich nicht auf eine Stufe mit Bauernliedern, Jodlern, Hirtenrufen herabdrücken. Für die römisch geschulten christlichen Mönche freilich, war alles Nichtchristliche „heidnisch“, Volk, und zum Volk sank auch herab, was die oberen, die Führungsschichten, nach Christianisierung und antikischem Bildungsideal nicht mehr brauchen konnten. Die Heldenlieder, die Karl aufzeichnen und Ludwig der Fromme vernichten ließ, waren nach ihrem sozialen Hintergrund gewiß keine Volkslieder nach moderner Terminologie — auch wenn sie noch von mehr Schichten aufgenommen werden konnten, als unsere heutige Kunstmusik.

Die natürliche Voraussetzung der Mehrstimmigkeit ist die Teilung der Stimmlagen bei Männern und Knaben. Eine singende Gruppe teilt sich in Männer-, Knaben-, Frauenstimmen, woraus sich die Hauptstimmgattungen ergeben. Gewiß ein langwieriger Entwicklungsprozeß ist es, der zur Grundlage unserer neueren mehrstimmigen Musik, zur Drei- und Vierstimmigkeit führt, der die Instrumente mit ähnlicher Einteilung familienweise gefolgt sind. Die Übernahme der alters- und geschlechtstypischen Zusammensetzung der Gesellschaft ist evident. In der Polyphonie spiegelt sich die Polyindividualität der menschlichen Gesellschaft. Die Stimmtypen entsprechen nicht nur vergleichsweise und ihrer Entstehung nach der Gesellschaft, sondern sie bilden sie auch nach! Das hat Goethe richtig empfunden, als er vom Streichquartett sagte: *„Diese Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen, und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen.“* Viele Formen der menschlichen Beziehungen finden sich ganze Sätze hindurch, oder auch in Teilen und Stellen solcher Sätze, wie in der Technik der Verwendung der Stimmen wieder. Die sozial bedingte Form des Responsorius findet sich in allen Liturgien. Aus den Gruppen sondert sich ein Führer ab, ein Vorsänger in der Chorgruppe, ein Vortänzer (der auch gesellschaftliche Funktion hat). Die Form — oder Gattung? — des Chorliedes ist daheim in Afrika, im Schnadahüpferl, im geselligen Chorlied des 18. Jahrhunderts, z. B. in Beethovens *Almanachlieder* wie *Wer ist ein freier Mann?*, aber auch im Finale der IX. *Symphonie*. Die Funktion des Vorsängers kann auch eine kleinere Gruppe ausüben, die Priester gegenüber dem Volk, als Antiphonie. Beide gesellschaftliche Formen finden sich hochentwickelt in den Gattungen Concerto grosso und Solokonzert, beide finden sich in Teilen, Stellen jeder Art von mehrstimmiger Musik. Der gesellschaftliche Hintergrund hat sogar Gattung und Form geprägt.

Daß eine reicher besetzte, individualisierte Stimmführung der Instrumente eine menschliche Gruppe in ihrem Zu- und Gegeneinander widerspiegelt, ergibt sich immer wieder. Einen

¹⁸ Engel, 346. Nie hörten z. B. die Frankfurter Schlagersendung Hörer mit Volksschule 34, mittlerer Reife 33, Abitur 47, mit Einkommen von 250.— DM 34, 400.— DM 41, über 400.— DM 57.

sonst streng sachlichen Betrachter läßt das 2. Brandenburgische Konzert von Bach an den Aufzug einer Musikantengruppe denken, die unter den Klängen eines Marsches sich zu einer Serenata im zweiten Satz anschickt¹⁹. Arnold Scherings Deutung der 5. Symphonie Beethovens²⁰ bringt dieselbe Art der Erklärung, keineswegs einfach poetisierender Art, sondern indem Thematik und Instrumentation auf die Aktion einer Menschengruppe bezogen werden, z. B. im zweiten Satz, der eine Tempelszene darstellen soll, wo Themen und Instrumentationsgruppen der ausgedeuteten Handlung entsprechen. Das Orchester der Neuzeit kann mit seiner Differenzierung der Instrumente ähnlich den menschlichen Klangtypen Szenen der menschlichen Gesellschaft besonders sprechend darstellen. Man braucht hier nur an das 8. Violinkonzert des einstigen Kasseler Generalmusikdirektors Louis Spohr zu erinnern, „in Form einer Gesangsszene“, oder C. M. von Webers „Konzertstück für Klavier und Orchester“, in welchem nach mündlichen Angaben des Komponisten eine Burgfrau als Heldin der Szene, wie auf der Bühne, durch das Klaviersolo symbolisiert, vertreten wird²¹. Damit soll nicht einer poetisierenden Hermeneutik das Wort geredet, aber doch die grundsätzliche Beziehung größerer polyphoner Werke zu Vorbildern menschlicher sozialer Prozesse genannt sein. Die Gattungen haben nicht nur einen sozialen Hintergrund, sondern sie können auch soziale Vorgänge widerspiegeln. Die Nachahmung menschlicher Beziehungen und sozialer Prozesse durch die symbolisierende Kraft der vermenschlicht wirkenden Instrumente ist für die neuere Instrumentalmusik, für Symphonie, sinfonische Dichtung und in teilweiser Anwendung auch für andere instrumentale Gattungen von ausschlaggebender Bedeutung.

Schwierig gestaltet sich die Frage des Zusammenhangs mit dem sozialen Hintergrund bei umfangreichen und komplexen Gattungen, wie der Oper. Schon ihre Entstehung und erste Ausbreitung weist keineswegs auf einen einheitlichen sozialen Hintergrund. Die Florentiner Oper war das Produkt einer neuaristokratischen, schöngeistigen, humanistischen, sehr exklusiven, ästhetisch-avantgardistischen Unternehmung. Die Kardinals- und Fürstenoper diente ähnlichen Zielen, mit besonderer Aufgabe der Verherrlichung und Festigung der Herrschaft. Opern waren zum großen Teil schon im Text so angelegt, daß die Herrschaft durch allegorische Anspielung gefeiert werden sollte. In direkter Anrede wurde der Kaiser gefeiert in *Cestis Pomo d'oro* 1667. In Steffanis *Servio Tullio*, 1685, zur Hochzeit Max Emanuels mit der österreichischen Kaisertochter geschrieben, brachte der Prolog am Schluß bereits 12 zukünftige Söhne des Hochzeitspaares im Ballett auf die Bühne. Noch Mozarts *Titus* für die Krönung des Kaisers als König in Böhmen (1791) konnte nicht mißverstanden werden, obwohl nun im aufgeklärten Zeitalter die Adresse an den König fehlt — die Anspielung auf die Großmut der Könige war deutlich genug. Der Zweck dieser Opern war nicht nur fürstliche Repräsentation — alle Kunst dient dem Prestige der Fürsten und Staaten — sondern grundsätzliche Förderung des Glaubens an die Herrschaft. Daß die griechische Tragödie echte Volkskunst gewesen sei, also nach unserer Terminologie einen sehr breiten sozialen Hintergrund gehabt habe, das glaubte auch Richard Wagner, und sie schwebte ihm vor bei der Idee seines Bayreuther Volkskunstdramas. Er täuschte sich, wie gezeigt wurde²². Die griechischen Festspiele wurden von reichen Bürgern finanziert und waren so von vorneherein mit einer bestimmten politischen Tendenz oder Ideologie belastet. Wagner dachte bei seinem Festspielhaus idealisierend an das deutsche Volk. Welch einen anderen Hintergrund würde er heute im Bayreuther Publikum finden, offizielle, offiziöse Honoratioren, schwerindustrielle und snobistische internationale society!

¹⁹ Rudolf Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Welt*. Kassel 1951, 49.

²⁰ ZfMw, 16. Jg., 1934, 76 ff.

²¹ H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*. Leipzig 1932, 323 f.

²² Wie Arnold Hauser feststellte, S. Engel, 48.

Der soziale Hintergrund der Fürstenoper hat sich gewissermaßen noch im steinernen Rangtheater, dem architektonischen Hintergrund der Gattung, erhalten, deren Ränge einst genau der Hofrangordnung entsprachen, während heute — von Staats- und Behörden-, Dienst- und Freiplätzen für die Ministerien abgesehen — die Plätze nur der Kaufkraft der Besucher entsprechend besetzt sind. „Eintritt für jedermann gegen ein gewiß Geld“ boten dagegen die Theater der Hanse- und Messestädte. Schon früh hat in der Republik Venedig der Komponist Ferrari als Unternehmer ein Geschäftstheater, bei dem die Mitwirkenden auf Teilung spielten, gegründet. Die Herabsetzung des Eintrittspreises 1674 auf 1,25 Lire „lockte dann den lärmenden und unwissenden Pöbel ins Theater“. H. Kretzschmar hat hier von einer demokratischen und einer aristokratischen Partei der Oper und ihrer musikalischen Auswirkung gesprochen²³: auf der aristokratischen Seite findet er Größe und Klarheit der Gruppierung, auf der demokratischen Buntheit, ein angenehmes Durcheinander, Einklang mit dem Geschmack des Volkes. Doch auch diese demokratische Oper war grundsätzlich von oben gesteuert: ein Zeitgenosse²⁴ sagt ganz deutlich, Carneval und Oper sollten dazu dienen, das Volk seine Unterdrückung vergessen zu lassen, welches niemals besser sein Joch vergißt, als wenn es gesättigt wird oder im Vergnügen festgehalten ist. Umgekehrt als zur Verherrlichung der Fürsten, dienten Singspiel und Oper auch zur Lobpreisung der Revolutionäre und Revolutionen, beginnend in der französischen Revolution mit einem kleinen Singspiel von Dalayrac „*La chène patriotique ou la matinée du 14. Juillet.*“ Sanfter waren die revolutionären Opern der Julirevolution, Rossinis *Tell*, Aubers *Stumme von Portici*, zahlreich wurden die Opern und Kantaten des bolschewistischen Rußland, während es weder der Nationalsozialismus noch das Ostzonenregime zu einer zugkräftigen propagandistischen Oper gebracht haben.

Tendenzkunst ist sozusagen die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Gattung und sozialem Hintergrund: hier soll die Gattung den Hintergrund beeinflussen. Oft sind die anders entstandenen Gattungen dazu aber nicht tauglich.

Der dürftigste Punkt in der soziologischen Deutung von geistigen Werken ist die sogenannte „Ideologie“²⁵. Nach popular-marxistischer Anschauung ist Ideologie das „falsche“ Denken der besitzenden Schicht, das in Vorurteilen wurzelt und das die bestehende Herrschaft und seine Legitimität selbst durch Verfälschung erkannter Wahrheit stützen soll. Die diesen Zustand bekämpfende Ideologie gibt den Werten eine abweichende Interpretation und zwar bis zur Utopie hin. Ideologien sind mehr als Weltanschauungen, Karl Mannheim hat sie einmal „*Weltwollungen*“ genannt²⁶. Jeder soziale Hintergrund hat seine eigene, jeweilige Ideologie, die auch die Gattung färbt. Die Ideologie drückt sich also auch im Kunstwerk aus. In textgebundenen Musikwerken läßt sie sich erkennen und in Worten feststellen. Wie steht es aber bei textloser Musik? Da Musik Begriffe und Gedanken nicht ausdrücken kann, sondern bestenfalls nur Affekte, Gefühle und mittels Symbolen auf Gedanken nur durch Anspielung deuten, sie anspielen kann, so dürfte eine Erkenntnis und Deutung solcher „Ideologie“ ebenso großen Schwankungen und Fehlerquellen unterworfen sein wie eine poetisierende Hermeneutik des Affektes. Sicherlich lassen sich psychologische und technologische Merkmale finden, die Parallelen zwischen Musikwerken, Stilen, Gattungen und allgemein feststellbaren gesellschaftlichen Erscheinungen und Verhaltensweisen erkennen lassen — von der Möglichkeit solcher Feststellungen wurde hier gelegentlich ein bescheidener Gebrauch gemacht. Aber was heute an politisch gefärbten Analysen von Musikwerken vollbracht wird, das grenzt ans Wunderbare. Man kann nur mit Juvenal sagen: „*Difficile est satiram non scribere!*“ Da

²³ *Geschichte der Oper*. Leipzig 1919, 96 ff.

²⁴ Cristoforo Ivanovich, 1688, s. Engel 354/15.

²⁵ *Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie*. Herausgegeben und eingeleitet von Kurt Lenk. (Soziologische Texte, Bd. 4.) Neuwied 1961.

²⁶ K. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Bonn 1922, Fr. Cohen, 18.

werden Gattungen, Werke, Satzweisen, Themen usw. einer ebenso kühnen wie anachronistischen ideologischen Deutung unterzogen, wie gegenwärtige Stile und Werke nach ebensolcher politischer Hermeneutik be- und verurteilt. Die Gattung „Symphonie“ z. B. wurde im bolschewistischen Rußland 1932 verboten, die Produktion von symphonischer Musik habe aufzuhören, weil sie keinen konkreten und politischen Wert besitze: bald danach wurde allerdings verlautbart, daß die Symphonie die musikalische Form sei, in der die Weltanschauung einer großen Periode ihren vollsten Ausdruck finde.

Wie sehr ganze Gruppen von Gattungen ihrem eigentlichen sozialen Hintergrund entwachsen, ja ihrem architektonischen Raum, das zeigt die Kammermusik. Sonata da chiesa und sonata da camera nennen diesen Raum, die camera ist die Kammer des Barockfürsten, der Raum der Intimität der Herrschaft. Er wird bezeichnet auch in Titulaturen wie Kammerdiener, Kammerherr, Kammermusiker. Der Titel „Kammersänger“ ist gar 1962 in Bayern wieder verliehen, obwohl es keine Fürstenkammer mehr gibt und die Titelverleihung nunmehr die Auszeichnung für das Wirken in der großen Öffentlichkeit bedeuten soll. Die Gattungen der Familie Kammermusik, Streichquartett, Klaviertrio usw. entwickelten sich in der Zeit der Klassik auf dem sozialen Hintergrund des aufstrebenden gehobenen Bildungsbürgertums des 18. Jahrhunderts, das wirtschaftlich nach der Entwicklung der Manufaktur, des Handels- und Bankenwesens entstand. Streichquartett und Klavierquartett ist nicht mehr Hofmusik, sondern bürgerliche Hausmusik. Die Hausquartette, die sich Adelige, wie z. B. der Fürst Rasumowsky hielten, sind wohl ökonomischer Ersatz für Orchester. Schubert hat seine ersten Quartette für sein väterliches Hausquartett geschrieben. Die Versetzung dieser Art Kammermusik in die großen Konzertsäle, ihre perfektionierte Ausführung durch spezialisierte Künstler ist gewiß ästhetisch und für die Bildungsverbreitung erfreulich, verfälscht aber doch mit dem Hintergrund die Gattung selbst. Bei Begriffen wie Kammerorchester, Kammerkonzert, Kammer-sinfonie ist das Wort „Kammer“ nur noch Diminutivum, die Spielerzahl betreffend, nicht den sozialen Raum.

Die Beziehungen, die Bindungen, zwischen musikalischer Gattung und ihrem sozialen Hintergrund haben in ihrer Intensität je nach dem in der Geschichte wechselnden Stand der sozialen Struktur geschwankt. Sie waren bald dichter, bald weiter. Sie scheinen in und nach der Romantik so dünn geworden zu sein, daß das einmalige Individuelle stärker als der soziale Hintergrund manche Gattung, wie die Sonate, das Lied, im Gegensatz zu stärker an diesen Hintergrund gebundenen Gattungen, wie Kirchenmusik u. a., bestimmt. Man hat oft die Bindungslosigkeit, die Wurzellosigkeit der modernen Musik beklagt: Sie schwebt im Raum, entspringe aus dem Nichts und wende sich an niemanden. Die stärkere Individualisierung der Kunst — und damit die stilistische Zügellosigkeit und Experimentiertheit — entspringt allerdings einem, generell gesehen, bestimmten Hintergrund, nämlich der Künstlerbohème, dem künstlerischen Seitenstück zum Intellektuellen. Die Romantik wie die neuere Moderne haben wesentlich neue Gattungen nicht hervorgebracht, sondern nur differenzierte Stile. Dem heutigen Massenhintergrund steht ein sehr schmaler sozialer Hintergrund esoterischer Künstlergruppen gegenüber, die breite Wirkungen nicht erstreben und nicht erzielen werden, oder gar das elektronische Rundfunk-Studio mit der durch Ingenieurtypen gesteuerten Fabrikation häßlicher Geräusche, die niemand hören will, weshalb ihre Väter die in der Retorte gezeugten homunculi nur in späten Nachtstunden sich produzieren lassen, wenn die von ehrlicher Arbeit müden Leute schlafen.

Die Erweiterung der Hörerwelt ins Millionenfache durch die modernen Kommunikationsmittel, die Hebung der allgemeinen Bildung und die soziale und bildungsmäßige Angleichung der Schichten wird für die Zukunft neue soziale Hintergründe auch für neue Gattungen bilden.